LA

SCUOLA DEL CANTO IN ITALIA

C. MODERATI

CAV. DI CARLO III E CORONA D'ITALIA — SOCIO ONORARIO DELLE SOCIETÀ FILARMONICHE DI FIRENZE, ASCOLI PICENO, MESSICO, ATENEO ARTISTICO E LETTERARIO DI MADRID, ISTITUTO ARTISTICO E LETTERARIO DELL'AVANA, CORRISPONDENTE DELLA SOCIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA DEL PILAR DI MADRID ECC. ECC.

Articoli estratti dall'*Insegnante di musica*
Giornale di Didattica e di Bibliografia musicale, diretto da IDA NAZARI
Anno I, N. 2, 7 e 8 — Anno II, N. 1.

ROMA
TIPOGRAFIA F. FAILLI

1898

Al Sig. Comm. Alessandro Vezzani
ricordo di un'amabile
conoscenza improvvisata
C. Moderati

LA SCUOLA DEL CANTO IN ITALIA

C. MODERATI

CAV. DI CARLO III E CORONA D'ITALIA — SOCIO ONORARIO DELLE SOCIETÀ FILARMONICHE DI FIRENZE, ASCOLI PICENO, MESSICO, ATENEO ARTISTICO E LETTERARIO DI MADRID, ISTITUTO ARTISTICO E LETTERARIO DELL'AVANA, CORRISPONDENTE DELLA SOCIETÀ ARTISTICO-LETTERARIA DEL PILAR DI MADRID ECC. ECC.

Articoli estratti dall'*Insegnante di musica*
Giornale di Didattica e di Bibliografia musicale, diretto da Ida Nazari
Anno I, N. 2, 7 e 8 — Anno II, N. 1.

ROMA
TIPOGRAFIA F. FAILLI

1898

All' Illustre Maestro

COMM. FILIPPO MARCHETTI

Roma 20 febbraio 1893.

Egregio Maestro,

Non è soltanto per soddisfazione d'amor proprio che prendo la libertà di riprodurre qui appresso la lettera ch'ella mi fece l'onore di scrivermi, ma perchè essa appunto giustifica la pubblicazione di questi articoli, dettatimi dall'amore immenso che ho sempre nutrito per la nostra arte divina, la quale per sì lungo tempo portò il nome italiano tanto alto e glorioso.

Avendo io vissuto quasi tutta la mia vita artistica all'estero, potei con maggior facilità fare la dolorosa constatazione del decadimento della musica italiana, poichè dovetti vedere nei più importanti teatri del mondo surrogati i nostri artisti di canto ed i nostri compositori da *cantanti* e *compositori stranieri*. Dovetti vedere perduta così quella supremazia che il nostro genio spontaneo, franco, melodico e ritmico, ci aveva data e, perfino, queste nostre qualità adebbite ora in Italia quasi a difetto.

A lei illustre maestro, che appartiene a quella splendida scuola di grandi compositori pei quali i tesori del canto furono sempre considerati siccome i principali fattori dell'opera, ardisco dedicare queste poche pagini, già apparse in più articoli nell'*Insegnante di Musica*, sperando ch'ella vorrà accettarle quale omaggio d'alta stima del

Suo devotissimo
A. C. Moderati.

R. ACCADEMIA DI S. CECILIA

Roma 18 febbraio 1897.

Caro Maestro Moderati,

Le sue composizioni da camera, e le sue idee sull'insegnamento del canto, mi provano che quanto sapevo già per fama è nè più nè meno che la verità. Ella é oltre che distinto ed elegante compositore di musica da camera, un vero maestro di canto, che conosce tutti i segreti di quella difficile arte, conseguenza della lunga pratica fatta.

Accolga caro maestro l'omaggio della mia più viva ammirazione, e mi creda

Suo devotissimo
F. Marchetti.

A questa lettera mi è grato aggiungere l'opinione di due autorità artistiche, il Prof. signor cav. Alessandro Parisotti, Segretario della Reale Accademia di Santa Cecilia, e del celebre cantante comm. Antonio Cotogni.

R. ACCADEMIA DI S. CECILIA

Roma 19 febbraio 1897.

Egregio signor Maestro Moderati,

Ho letto col più vivo interesse i suoi *Solfeggi Vocalizzi*, che mentre dimostrano la sua perfetta competenza in questo difficilissimo ramo dell'arte, attestano al tempo stesso per la condotta e l'armonizzazione la sua valentia e il suo buon gusto di compositore. L'opera sua pregevole sarà senza dubbio di molta utilità agli insegnanti ed agli studiosi.

Gradisca le mie congratulazioni sincere, e mi creda con particolare stima

Devotissimo suo
Alessandro Parisotti.

Pietroburgo 5. 10. 1897.

Carissimo Maestro Moderati,

La vena, l'arte ed il talento musicale sono in te nel sangue, nello spirito, e non invecchiano mai. Stupende le ultime tue composizioni che ho studiate religiosamente, e ti ringrazio di cuore...

Pietroburgo 23. 10. 1897.

Carissimo Maestro Moderati,

Ti scrissi che avevo ricevute le tue belle composizioni edite, ed inedite, e quella con tre bemolli: *Rosa senza odor* per soprano la studia una mia brava allieva per cantarla in un concerto a grande invito in sua casa, accompagnata dal violino ed arpa, sicuro che sarà un successo serio... In un momento di fantasia dovresti comporre un Duetto del genere che più ti alletterebbe per due voci di baritono. Un Duetto indovinato (o tu saresti ad och) per due baritoni che non si trova, e non se ne conoscono, potrebbe fare la fortuna del compositore, e dei dilettanti...

Pietroburgo 4 novembre 1897.

Carissimo Moderati,

...Stupendo il Valser che canterà più tardi la stessa Lancery bravissima, e spero presto cantare il Duetto dei Cacciatori che mi piace, e credo sarà di effetto sicuro... La tua vena melodica è davvero cosa meravigliosa per la ricchezza, spontaneità, e chiarezza! — bravo, bravo, bravo...

Pietroburgo 3. 1. 1898

Carissimo Moderati,

A gonfie vele il concerto (vedi il programma) e M.lle Lancery cantò assai bene le tue due composizioni che piacquero assai al colto pubblico (1). Farai bene di dedicare una tua nuova composizione alla brava mia allieva che ha vero talento, per metterla in evidenza cantandola nella buona società...

ANTONIO COTOGNI.

---

(1) 1° *Rosa senza odor.* — Soprano — piano, violino e arpa.
2° *Sempre con te.* — Valser — soprano.

Preg.ma Signorina Ida Nazari,

Ella ha voluto farmi l'onore di domandare l'opinione mia sull'insegnamento del canto, di cui mai si è tanto scritto pel passato come adesso. Le mando copia d'una lettera che ho diretta giusto or ora al mio vecchio amico e valentissimo cantante commendator Antonio Cotogni, dalla quale le sarà facile arguire il mio modo di pensare su tale soggetto. Però onde essere più chiaro dirò, aderendo al Suo desiderio, nel modo più breve possibile ciò che ne penso.

Nella farragine di articoli, note, opuscoli che ad ogni momento appaiono su questo argomento, sebbene disparati fra loro quanto ai metodi d'insegnamento, tutti sono concordi nel deplorare la decadenza di questo ramo dell'arte musicale, che fu una delle più belle glorie nostre nella prima metà di questo secolo.

Quale sarebbe dunque la via logica? quella, mi sembra, di ricercare, come abbiano fatto i professori di canto di quell'epoca per produrre tanti grandi artisti, ed imitarli. Ma no! La logica moderna vuol che si esaltino quei professori e quegli artisti, ma per ottenere gli stessi effetti, s'insegni tutt'affatto diversamente. Di fatto, ora non si preconizzano che metodi di canto a base di fisiologia' d'anatomia, di meccanica, e, (perchè no?) forse anche di fisica e di chimica! Ah! come è facile apprendere tanti nomi antimusicali da una enciclopedia o magari da un libro di anatomia, illustrato da

figure descrittive degli organi vocali, e con questo bagaglio proclamarsi professori di canto... Date a costoro un allievo, e vedrete che cosa ne faranno; mentre i nosfri vecchi professori, che non si erano mai preoccupati di queste teorie scientifiche, hanno prodotti le Pasta, Malibran, Tadolini, Boccabadati, Frezzolini, Alboni, Penco, ecc., e, fino ai nostri giorni, le Patti, Melba, ecc. ed i Lablache, Donzelli, Mario, Tamberlick, Ronconi, Varesi, Giuglini, fratelli Graziani e tanti altri.

È, che allora non esisteva la pretensione di adesso, che ogni musicista si crede esser di diritto professore di canto. Non è professore di canto chi vuole. Per esercitare coscienziosamente questo magistero necessitano molte qualità speciali, primissime fra queste: un udito di estrema delicatezza, un' intuizione *naturale* circa il modo di correggere i difetti inerenti ad ogni voce, sempre diversi fra loro, una comunicativa facile e comprensibile per l'allievo, un gusto musicale squisito, e quindi, pratica, pratica, e poi pratica...

Quale era il metodo usato dai nostri grandi maestri? Il più semplice e il più razionale, come tutto ciò che è bello. Essi facevano vocalizzare con la sola *a* tutto il tempo necessario ad ottenere la dilatazione della gola, cosa assolutamente *indispensabile* allo sviluppo dell'organo vocale. Questa *a*, che subisce tante infinite gradazioni quante sono le voci, ora troppo aperte e sguaiate, ora ottuse, nasali, o gutturali, essi sapevano correggerla. Quando, sempre con l'*a*, l'allievo era giunto ad eseguire *perfettamente* e *correttamente* TUTTO QUANTO può eseguire quell'istrumento privilegiato che è l'apparato vocale umano, con esercizi o vocalizzi, allora passavano alla musica con parole.

Non parlo dei solfeggi, che sono stati sempre considerati quale primo elemento per apprendere a leggere la musica, ed essere tempista. Ottenuta così la dilatazione della gola, la buona emissione della voce e la perfetta esecuzione, ossia completato il lavoro tecnico, lo studio della musica vocale con parole si otteneva con estrema facilità, perchè le altre vocali che s'incontravano nella pronuncia non esigevano che piccole modificazioni nell'impianto della voce già solidamente ottenuto. Questo studio quindi non era che uno studio di perfezionamento, di gusto e di accento. Tutti i maestri insegnavano nella stessa guisa, la differenza di qualche esercizio fra i professori non li metteva mai in contraddizione fra loro *sul fondo* dell'insegnamento. Di qui, l'unità della scuola.

Che cosa ho veduto invece quest'anno che passai in Italia, dopo avere esercitato, come Ella sa, la mia professione sempre all'estero? I metodi i più strani, le teorie più assurde, le pretensioni di erigersi a professori di canto solo per aver appresi i termini: *cavità faringea*, o *buccale*, *fonazione*, *cavo bucco-faringeo*, ed i grandi paroloni come fisiologia, patologia, ecc., senza saper naturalmente per pratica nulla della voce! e questi pretesi dottori s'impongono talmente con la loro audacia, da vederli prescelti ai *veri* e coscienziosi professori di canto, che, sebbene pochi, pure ancora ve ne sono, per coprire le cariche di maestri di canto ne' principali nostri istituti musicali! E ciò non è tutto. Vi sono maestri che fanno studiare con un *sugaro in bocca*(!) ossia diminuiscono l'aria che i veri professori hanno cercato sempre di aumentare. Fanno eseguire scale ed altri esercizi con l' *I*, che non è possibile pronunciare che a bocca semichiusa. Tali esercizi mi rammentano il nitrito del cavallo, e vi è chi perfino ha avuto il coraggio di far stampare, che le vocali più adatte a formare un buon timbro di voce sono l'*A*, l'*I* e l'*U*. Dunque: cavalli e lupi!! Val la pena di rispondere a tali abberrazioni? Intanto l'impostazione della voce non è più netta e ferma, l'esecuzione *scivolata*, inesatta, e spesso stuonata, il trillo invece di due note rapide fra la nota trillata e la susseguente, è un tremolio sulla stessa nota come un belamento di capretto, eppoi si lagnano della decadenza del canto, e della diversità dei metodi. Sfido io che possa essere altrimenti. Non parlo degli allievi dei nostri istituti musicali, i quali, dopo aver cantato un pezzo tanto bene che male, e più male che bene, ricevono il diploma di professore, e ventiquattro ore appresso già danno lezione! ma il più bello, è che mi si dice, che l'autore di uno di quei famosi opuscoli a base *scientifica*, sia stato premiato dal ministero dell'istruzione pubblica! *Celà serait un comble*... Oh non sarebbe meglio, in questo caso, che i premi fossero riserbati ai professori che producono i migliori allievi? Mi si risponderà, che io propugno l'ignoranza nell'arte che professo. No, certo: il desiderio d'istruirsi deve essere innato in ogni individuo bene equilibrato, e se cerco di rendermi conto degli elementi che formano la terra sulla quale cammino, o l'aria che mi circonda, tanto più desidero conoscere le cause e gli effetti dell'organo vocale, ma io insorgo contro quelli che sfruttano tali conoscenze a danno dell'insegnamento del canto

pel quale esse non possono nulla, come ad uno scultore non è di nessuna utilità per fare una bella statua il conoscere la formazione del marmo sul quale lavora, o ad un pittore, pel suo quadro, il sapere di quali ingredienti si compongano i colori. Se si dovesse prendere sul serio tutti questi fisiologisti dalla voce, non se ne potrebbe trarre che una conclusione, cioè che i medici sarebbero i migliori professori di canto.

Vi è pure una questione spesso dibattuta, se il professore di canto debba cantare esso stesso o no. A questa domanda rispondo che i Busti, Guglielmi, Lamperti, Sangiovanni, Felice Romani, Vannucini Luigi, Panofka Concordia, Cellini, Varesi Cecilia, Corticelli, Concone e tanti altri che hanno dato al teatro quella pleiade di grandi cantanti, non hanno mai cantato essi stessi, ma sono stati compositori, direttori di opere, maestri di cappella, ossia hanno passato la loro vita continuamente a contatto delle voci, mentre Duprez Lablache, Garcia, la Viardat, Marchesi, Dalle Sedie, ed ora Cotogni, Sparapani, signora Marchisio ed altri sono stati cantanti, e danno gli stessi felici risultati. Quando gli artisti di canto si sanno spogliare della loro individualità, e non pretendono far cantare tutti i loro allievi come essi cantano, possono essere tanto buoni professori come gli altri, se riuniscono egualmente le conoscenze musicali necessarie. Ma Dio vi liberi della massa in generale degli ex-cantanti, che terminata la loro carriera, senza altro requisito che quello di aver cantato, anche bene, si danno al magistero! A questi, ed ai professori cantanti di *camera* o concerti si debbano un numero infinito di voci rovinate.

Malgrado che mi sia esteso molto più di quello che pensavo, (e Dio sa quanto ancora mi resterebbe a dire) non posso terminare senza parlare di un'altra causa della decadenza della scuola del canto, e forse la maggiore. Voglio dire dei compositori. Wagner! Questo colosso di musicista, questo genio superiore, perchè ha invaso il teatro lirico? Se esso si fosse attenuto alla musica sinfonica, sarebbe egualmente il gran Wagner, e non avrebbe rovinato l'opera. Il suo esempio è stato fatale! I maestri anche i più sicuri della loro fama hanno subito il fascino di questo genio malefico per il canto. Il cantante che era il *perno* nell'opera, e tale dovrebbe ancora essere, poichè è lui che ha la parola, e rappresenta il dramma, è ridotto ad una minima parte di un tutto, confuso fra l'eccesso

dell'istrumentale e la farragine di armonie che si succedono senza tregua! Nessuna difficoltà più da eseguire, nessuna occasione che faccia distinguere un buon cantante da una mediocrità, e se debbo dire tutto il mio pensiero, tanto godo quando odo la musica di Wagner eseguita dalla sola orchestra, tanto soffro quando odo i poveri cantanti sgolarsi, in quella musica sì male scritta per le voci, e in modo da non dar loro alcuna soddisfazione personale.

Quando i compositori scrivevano le opere per le voci, i professori di canto erano obbligati ad istruire i loro allievi in conseguenza. Il pubblico abituato alle delicatezze, alle difficoltà superate dalla voce, ne apprezzava tutti i dettagli, tutte le finezze. Ma ora! A che serve che un buon professore di canto produca un buon allievo? Dove avrà esso l'occasione, nelle musiche moderne, di fare ammirare il frutto dei suoi pazienti studi? Quante stuonazioni ho intese passate completamente inosservate dal pubblico!! Quante false note in orchestra, che nel succedersi delle rapide armonie sono prese *per novità!* Sorgerà ancora un nuovo genio in questa terra del canto, che tutto accettando il progresso nelle forme, nel seguire il dramma, nel meglio armonizzare ed istrumentare, si rammenti che la voce umana è il più ricco, il più bello, il più espressivo di tutti gli istrumenti, come lo seppero Rossini, Donizzetti, Bellini, Pacini, Verdi, Weber, Gounod e Bizet ed altri? Speriamolo, altrimenti tanto all'opera, come alla scuola di canto si potrà intuonare il *De profundis.*

Terminavo il mio articolo sulla scuola del canto, pubblicato nel secondo numero di questo giornale con le parole: « Dio sa quanto mi resterebbe a dire ». Ed ora, aderendo ad un gentile invito, eccomi a completare le mie idee su di un ramo musicale che tanto m'interessa ed al quale ho dedicati i migliori anni della mia vita.

Arsène Hussaye nel suo libro: *Les Dianes et les Venus*, parlando dei nostri pittori del xv secolo dice: « Che sanno essi? — *nulla della vera scienza, tutto della scienza vera.* Essi apprendono la vita vivendo; essi apprendono la pittura senza altra grammatica che la paletta; essi apprendono la scultura senza altro metodo che lo scalpello.... Così dei poeti. Credete voi che tutti fanno dei

sonetti perchè un maestro ha loro insegnata l'arte poetica del loro tempo? essi cantano per cantare. Per gli uomini di genio non esiste scuola... havvi l'ispirazione, la Deessa invisibile che si ride dei pedanti... » e appresso, parlando di Leonardo da Vinci, prosegue: « Non è lui che ha detto: *La natura sola è la maestra delle intelligenze superiori?* » Bovio, or non è molto, pronunciò queste memorabili parole: « Il difficile, in questi faticosi trapassi della storia, è: svolversi, *senza smentirsi*, prendendo dal nuovo tanto che non *sopraffaccia l'antico*, assimilare *senza demolirsi*, perchè l'unità vera è organica, assimilatrice, non repugnante a nuove cose, nè *adoratrice supina di ogni novità.* — Sebbene queste parole sieno state dette in senso politico, esse possono appropriarsi egualmente, e forse con maggior profitto, alle belle arti.

Spogliando dalle esagerazioni inevitabili agli scrittori, o conferenzieri queste citazioni, restano da esse stabilite come indiscutibili verità: che per essere artista bisogna nascerci; che i pedanti non possono essere buoni professori; che non vi è ragione per cui tuttociò che è nuovo, per questo solo *sia bello.* Ed ora chiuderò le citazioni con l'opinione espressa da Verdi: Torniamo all'antico.

La civiltà, le scienze, le arti, hanno il loro apogèo e la loro decadenza. La pittura fu sublime nel xv secolo. Il canto lo è stato nella prima metà del secolo attuale. Cosa fanno i giovani pittori? vanno nei musei a studiare i Raffaelli, i Tiziani, i Veronesi, i Murillo, Holbém, Rubens, Von Estade, Van Dyk, Rembradt, etc., come gli scultori studiano Fidia, Michelangiolo, Canova, etc. Cosa dovrebbero fare i giovani studiosi del canto? Cercare di imitare le Malibran, Frezzolini, Alboni, Tadolini, Crivelli, sorelle Marchisio, Patti, e tante altre di quella falange, come i Rubini, Mario, Tamberlik, Lablanche, Ronconi, Varesi, Coletti, tutti formati alla classica scuola del bel canto italiano, che stabilirono la nostra supremazia in questa arte divina. I pittori, gli scultori, oltre ai capi d'opera raccolti nei musei, hanno la natura, maestra inesauribile da studiare. I compositori di musica hanno le opere lasciateci dai grandi maestri da consultare con profitto. Ma i cantanti?.. Ahimè, il canto muore con l'artista. E chi può farsi un'idea di ciò che fu senza averlo udito?.. Questa mancanza assoluta di comparazione e di controllo, causata dalla mancanza *del tipo* da poter studiare, è la causa che incoraggia qualunque musicista, come qualunque cantante a proclamarsi professore di canto.

Ma si dirà, se il cantante disgraziatamente in nessun luogo

trova il suo modello, come dunque potrà egli cercar di imitare i grandi artisti passati?... non v'è che la tradizione; e questa tradizione non possono possederla che i pochi professori che ancora esistono i quali hanno vissuta la loro carriera unitamente a questi sommi cantanti, o qualche loro allievo, non sempre cantante, ma buon insegnante. È dunque più che problematico che i giovani maestri sieno buoni professori di canto. — 1° perchè non sanno *come cantavano* queste grandi celebrità non avendole mai intese. — 2° perchè, come già ho detto nel mio primo articolo, questo magistero è quello che richiede più attitudini speciali e lunga pratica di qualunque altro ramo dell'insegnamento musicale.

Si discute molto da qualche tempo, se sieno preferibili i professori che cantano, o sono stati cantanti, oppure quelli che, senza esser cantanti, nel senso tecnico sono però compositori, direttori di opere, o maestri di cappella. Già accennai nel mio primo articolo a tale questione, ed ammettendo che fra i cantanti vi furono, e vi sono tutt'ora, degli eccellenti professori di canto, come Cotogni, Sparapani, Barbara Marchisio, etc., mettevo in guardia chi si dedica a questo studio contro la massima che oggi sembra prevalere, particolarmente in Italia, che solo quelli che cantano possano essere buoni professori, e corroboravo il mio dire citando fra quelli che non furono *mai cantanti*, Concordia, Romani Felice, Cellini, Vannuccini Luigi, Varesi Cecilia, Sangiovanni, Guglielmi, Lamperti etc., i quali hanno dato all'arte le più grandi celebrità del canto che portarono all'apogeo la rinomanza della scuola del bel canto italiano.

Sembrandomi assai importante tale questione, e non volendo essere accusato di parzialità per l'una o l'altra di queste classi di professori, desidero trattare il soggetto a fondo, e forse renderò un servizio a quest'arte divina, ora tanto decaduta dalla sua passata grandezza, mettendo in guardia gli studiosi contro immeritate reputazioni.

Tutti sanno che, specialmente in Italia, i cantanti sono venuti e vengono in grande maggioranza dalle infime classi sociali. Si scopre in un individuo qualunque una bella voce, si constata ch'egli ha una certa disposizione musicale e gli si insegna a cantare. Anticamente i professori di canto tenevano alla loro scuola, quattro, cinque o sei anni questi allievi, prima di farli debuttare, e assoggettandoli ad una intelligente e severa disciplina ne facevano quei grandi artisti, cosa del resto allora necessaria poichè la musica che erano destinati ad eseguire, non ammetteva mediocrità. Perchè dalla natura

avevano ricevute le qualità necessarie per essere artisti (chè i maestri di canto antichi non accettavano per allievi se non quelli forniti di tali doni) finivano per divenire perfetti anche per la scena. Però, consci che il loro talento, la loro abilità era una cosa del tutto *personale*, non pretendevano divenire a lor volta professosi di canto, perchè sapevano bene che altro è cantare, ed altro è insegnare a cantare, e lasciavano ai professori di esperienza questo difficilissimo compito.

Cosa si fa oggi? La massa presente dei sedicenti professori di canto, composta di musicisti di ogni classe, o cantanti d'ogni genere, i quali per buona parte non hanno più nulla d'ideale, ma vedono solamente nell'insegnamento un mezzo di sussistenza, accetta non solo, ma incoraggia a cantare qualunque desideri prendere lezioni, abbia esso o no, le qualità necessarie per divenire artista. Gli dànno una *sbozzata*, e dopo poche lezioni lo mettono a cantare pezzi di opere, Dio sa come! E così avviene sovente che questi poveri alunni dopo un breve tempo di studio con un professore, trovandosi delusi, passano ad un altro, e poi ad altro ancora, ricominciando sempre senza terminare mai... perchè ognuno fa loro credere che la colpa dei loro insuccessi l'ha avuta il maestro precedente. Non voglio soffermarmi su questo vergognoso procedere reciproco di tali maestri, ma, come ho promesso, continuo ad occuparmi dei professori *che cantano*.

L'abilità del cantante, l'ho già detto, è una qualità personale; ma appunto per questo, è falsissima l'idea che essa possa esser trasmessa ad altri. Il vero maestro di canto sviluppa la qualità che trova nell'alunno, ne corregge i difetti senza imporgli un *solo* modello; ma come far comprendere ad un cantante d'insegnare a cantare in modo diverso di quello cui deve i suoi successi? questo è il primo scoglio, ma v'è di peggio: quanti sono i cantanti già provetti capaci di apprendere un'opera senza l'aiuto del maestro? quanti quelli che possono fare qualche cambiamento nelle loro parti, senza commettere degli errori? quanti possono farsi una cadenza bene in armonia con la musica che eseguiscono? Io, nella mia lunga carriera di Direttore di opera, e professore di canto, ne ho conosciuti rarissimi. Vi è un tenore che guadagna tesori, al quale ho inteso cantare la romanza dell'« Aida » così: *Celeste* (respiro) *Aida, forma* (respiro) *divina!...* e terminarla con il *Si bemolle* alto come una strombettata del giorno del giudizio, lasciando la nota come una molla di acciaio

che si spezzi, invece che con una dolce nota, come è indicata da Verdi; e nel terzetto famoso del « Guglielmo Tell » l'ho sentito spezzare la parola sulla frase acuta così: *Mai più lo ri* (respiro) *vedrò*... Perchè? perchè il suo successo è dovuto ad una voce fenomenale, e nulla più. Ma quando i pubblici sapevano *cosa era ben cantare*, con tutta la sua voce gli avrebbero date delle solenni fischiate! invece oggi si applaude, ed anche gli si domanda il *bis*... Che dire dell'esecuzione, della agilità, dei trilli rimpiazzati da un tremolìo sopra una sola nota, dei gruppetti, che invece d'essere eseguiti rapidi, leggermente e legati, ora si fanno lentamente e staccati? che dire delle emissioni di vocì nasali, o gutturali, delle elisioni delle sillabe quando una parola terminante con vocale viene seguita da altra che incomincia egualmente con vocale, come: *Amarti-eternamente*, *Ama-una volta-almeno*, ove bisogna cambiare il suono delle vocali, senza ripetere la nota? e dei respiri, divenuti sì corti, che raramente i moderni cantanti possono sostenere una frase di una battuta? Dove si trova più una cantante capace a cantar *bene* la parte di « Norma » od un tenore elegantemente quella d'Almaviva nel « Barbiere »? e sono questi cantanti, che senza quasi nozioni musicali, senza nessuna abitudine all'insegnamento pretendono di continuo divenir professori di canto? Comparate a questi i compositori, i Direttori, i Maestri di cappella. Considerate quanti anni di studio, quanta scienza musicale, quanta pratica necessitano per occupare con onore un posto in qualunque di questi rami. Havvi forse miglior professore del compositore per fare interpretare la sua musica che esso canta componendo? e il Direttore, se è degno di questo titolo, non canta (dirò così) in petto, con gli artisti continuamente mentre dirige, studiando, e rendendosi conto delle cause dei loro successi, o insuccessi? ed il maestro di Cappella, oltre all'essere naturalmente un compositore, non fa studiare continuamente i suoi cantanti? Mi si obbietterà: ma il meccanismo della voce, dell'istrumento vocale, non lo possiede meglio un cantante che un compositore?... Al che risponderò decisamente: No, il cantante è il più sovente un incosciente esecutore di ciò che gli è stato insegnato, mentre il compositore sa *ciò che fa*, e *ciò che vuole*. Ne volete le prove? La celebre Tadolini dovette la sua grande reputazione a Donizetti, che le apprese (facendola piangere più d'una volta perchè mai contento) « Maria di Rohan » e « Linda di Chamounix » che nessun'altra poi cantò meglio di lei. La Stolz fu dal direttore e

compositore Mariani portata alla più gran fama con le sue lezioni. La Gueymar, cantante quasi ignorata all'Opera Comica di Parigi, fu scelta da Verdi per cantare il suo « Trouvère » (Il Trovatore) alla Grande Opera, che studiò con lui, e fu somma, e, per finirla con gli esempi dei quali potrei riempire più pagini, domando: Perchè Tamagno canta l' « Otello » meglio di qualunque altra opera, se non per averla studiata con Verdi e Boito?

È vero che questi esempi si riferiscono alla *scuola di perfezionamento* del canto, e non ai principî — ma supponete che questi maestri avessero avuto *bisogno* di dare lezioni, come i cantanti dopo perduta la voce, non sarebbero essi stati migliori professori di quelli? — Prendete la maggioranza dei compositori di musica *per canto da camera* che si sono trovati in questo bisogno, Guglielmi, Pinsuti, Denza, Mariani, Arditi, Tosti, Bevignani, Mililotti, Rotoli, Mattei, e tanti altri, non sono forse *tutti* eccellenti professori di canto? È, che questi professori, non canteranno con una bella voce, ma cantano *con la comprensione del come si deve cantare, col sentimento artistico*, ed hanno, non solo la pratica d'una voce, ma *la pratica delle voci* con quella intuizione, tanto necessaria nel professore di canto, che fu sempre il più gran merito dei maestri italiani.

Non si creda però che io intenda sconsigliare *a priori*, di studiare con un maestro perchè cantante. Tale non è il mio pensiero. Vengano pure essi, e saranno i benvenuti, ma a condizione che sieno buoni musicisti, che abbino l'attitudine all'insegnamento e la pratica della musica; allora saranno non solamente buoni, ma buonissimi maestri, nè vedremo tante voci rovinate per l'incapacità di classificarle. Mezzi Soprani o magari Contralti che cantano da Soprani, Tenori da Baritoni o viceversa.

Che si perda la falsa opinione, ora molto invalsa, che i professori di canto debbano cantare. A qualunque categoria essi appartengano non possono esservi che due classi. Buoni, e cattivi. Per ben giudicare un professore non v'è che un mezzo: **I suoi allievi**. In un prossimo numero, mi occuperò dei Metodi, dei Trattati e dei Compositori.

Ho vissuto, ed ho insegnato il canto per più di venti anni in New-York. L'America del Nord, paese eminentemente industriale, può chiamarsi il paese delle macchine, e gli americani sono persuasi,

che col mezzo di queste si può giungere a tutto, anche a cantare. Non pochi impostori profiittando di questa credenza, ogni tanto presentano un nuovo metodo meccanico per lo sviluppo della voce, l'emissione ecc. e vi fu perfino un dottore il quale, asserendo essere le voci così belle in Italia il resultato dell'aria che quivi si respira, diceva che dopo pazienti, e lunghe ricerche chimiche, egli aveva costruito una macchina (una specie di flauto) lc quale racchiudeva precisamente l'aria simile a quella che si ha in Italia e che quindi, assorbendo da una valvola, che era in questa macchina, una certa quantità di quell'aria prima di cantare, la voce diveniva bella, limpida e forte, come la miglior voce Italiana. Le belle americane corsero in folla per circa due anni a premunirsi della meravigliosa macchina che costava assai caro, e solo dopo essersi persuase dell'impostura la abbandonarono e ritornarono, come in altri simili casi alle lezioni dei buoni, e veri professori di canto. Venuto in Italia, speravo ritrovare se non i grandi maestri passati, almeno le loro tradizioni, ma ahimè! un'altra piaga mi attendeva in patria, i dottori... (Ora non sono più maestri di canto, ma dottori dell'organo vocale) che con la fiisiologia, l'analisi, la patologia, intendono provarmi come quattro e quattro fa otto, che la fisiologia è la sola scienza della voce, che, il tempo dei professori empirici è passato, e che, come con l'aria del dottore americano, con la fisiologia si ottiene quanto si desidera dalla voce. Io cerco i resultati di questa nuova maniera d'insegnare, ma fin'ora cerco invano, essa mi prova solamente che con i vecchi maestri si cantava bene, e l'Italia aveva il primato in questa arte divina, mentre ora si trova alla coda. Lasciando da parte questa scienza che mi sarebbe facile provare che ccnosco tanto come qualunque altro, ma che nella pratica credo inutile, parlerò dei metodi non nelle loro diverse apparenze, ma nella loro sostanza. Incomincierò da quello di un'artista che ha altamente onorato l'Italia, E. Delle Sedie. Io ebbi il piacere di conoscerlo in Firenze nel principio della sua carriera, ed era già un provetto artista. Ci ritrovammo quindi in Parigi, ed assistetti a tutti i suoi meritati successi. Datosi quindi all'insegnamento del canto, pubblicò il suo metodo. Ora, lo confesso, grande fu la mia sorpresa nell'esaminare questo metodo. Perchè, egli che aveva sì ben cantato, non onorò la nostra scuola, insegnando come aveva studiato? Nella prefazione dice giustamente, che la decadenza del canto trova la sua origine particolarmente nell'obblio di quelle tradizioni antiche che formarono una schiera considerevole di eminenti artisti, ma

invece di un metodo pratico su questa base, come fecero precisamente i nostri antichi, esso si ingolfa in spiegazioni scientifiche da essi mai sognate. Inutile dunque ripetermi, e passo agli esercizi. Dopo quegli abituali e che si trovano in tutti i metodi, per l'emissione, la respirazione, gli intervalli, l'estensione, ecc. ci presenta una quantità di studi vocalizzati con l'*A* coi quali, secondo lui, debbono esprimersi tutti i sentimenti dell'umana natura. Dal pianto al riso, dalla collera alla mestizia, il furore, la gelosia, la tranquillità, ecc. ma non è più semplice il far comprendere all'allievo, che la voce deve prestarsi *naturalmente* a tutte queste espressioni; vibrata nel drammatico, brillante nella gioia, dolce nel patetico, nel romantico, e fargli mettere in pratica questo precetto con musica accompagnata da parole, magari facendogli prima declamare queste, invece che con una *A* perenne che non dice nulla? *Mais, voilà:* ci voleva un pretesto per fare un nuovo metodo, *una novità*, e siccome il pubblico acclama spesso di preferenza quello che non comprende, questo metodo fruttò una grande reputazione al suo autore, che però sicuramente nella pratica avrà insegnato ai suoi allievi *come esso aveva studiato.*

Garcia indica nel metodo suo una quantità di timbri di voce, una dozzina almeno. Questo metodo ha il difetto che per voler dir troppo, non dice nulla. Difatti, perchè i precetti esposti dal Garcia avessero una ragione d'essere, bisognerebbe che tutte le voci fossero eguali, ora nulla è più inesatto, anzi, è precisamente tutto l'opposto: ogni voce, sia pure in piccolissima parte, è diversa dall'altra, come le fisonomie delle persone. Queste voci non ottengono mai gli stessissimi effetti, con gli stessi movimenti dell'organo vocale, e ad una voce chiusa non si può insegnare come ad una voce aperta, nè a quella nasale come alla gutturale. E poi, in questo metodo, si crea una confusione immensa fra le diverse *inflessioni* che deve prendere la voce *momentaneamente* per le diverse espressioni passeggere, col timbro di essa. Il timbro non può essere che *uno* per ogni artista, e guai al professore che volesse cambiarlo, farebbe la rovina dell'allievo. Si corregge, il timbro, si modifica, si migliora, ma *non si cambia.* Sarebbe utilissimo che tutti i professori di canto si inspirassero a quanto raccomanda il Panofka nel metodo suo, cioè, naturalezza anzi tutto, tanto nell'emissione della voce, nella maniera di respirare, nell'espressione del viso, quanto nella compostezza della persona, le contorsioni degli occhi o della bocca, la respirazione troppo abbondante che soffoca i polmoni, sono di-

fetti che affaticano l'artista ed il pubblico, il quale ama di godere delle difficoltà superate dal cantante, e non di soffrirne. La signora Marchesi, che nel suo metodo fa le stesse raccomandazioni del Panofka, si contradice però indicando, la respirazione con i fianchi (diaframmatica). Quando si respira così? Quando si è fatto uno sforzo che ci obbliga ad ingoiare più aria di quella che i polmoni possono assorbire nello stato normale, e ci si trova quindi in un momento *asmatico* come dopo una corsa violenta, o l'aver salito molte scale, o asceso rapidamente dei dirupi. È dunque uno sforzo che si fa per ripristinare lo stato normale fra i polmoni e l'aria, sforzo non certo bello a vedersi. Indicare questo modo di respirare agli allievi, come fa la signora Marchesi dopo aver raccomandata, come il Panofka, la naturalezza, è una contradizione che non so spiegarmi. Perchè per cantare si dovrà respirare altrimenti che per parlare, recitare, o dar conferenze? No, no! Non si faccia del canto che è una delle emanazioni più dolci della natura umana, una scienza astrusa, tormentosa, incomprensibile. La vera scienza del canto, è quella di giungere a superare tutte le sue difficoltà (e sono molte) naturalmente e senza sforzo apparente.

Vi è il metodo di Duprez, che raccomanda agli allievi *di non aver timore* di cantare a piena voce, e *di petto*... Egli di fatto cantò così, ma perciò ebbe brevissima carriera, e rovinò le voci di una quantità di allievi. Invece un nuovo metodo di un tal J. M. Mayan (pure francese) tradotto in italiano da R. Shmidl-Serra di Trieste, raccomanda di cantare *tutto di testa,* anche le note basse!... Io ho provato, ma non sono riuscito che ad emettere dei mugiti come un vitello. Lo stesso autore, al paragrafo *voci di donna,* così si esprime: « Le voci femminili avendo tutte *all'incirca* la stessa estensione, e non differendo che pel timbro, il passaggio di voce si effettua sulle stesse note... » (Esso mette innanzi questo passaggio sul *mi fa sol* alto). Ebbene, chi ha dato mai lezioni di canto, senza sapere che il contralto ha questo passaggio, precisamente un'ottava sotto al soprano, ed il mezzo soprano fra il *sol,* e il *do*? Ed a tal punto questo passaggio è così sensibile nei mezzi soprani e più ancora nei contralti perchè dotati di più potenti note di petto, tanto che spesso si trova ivi una lacuna, ossia un'assenza quasi totale di queste note, che dà immensamente da fare al maestro il quale deve colmarla; è precisamente questa una delle parti più difficili della scuola del canto, l'unione dei due registri *petto,* e *testa* che dicesi, naturalmente, *registro medio,* ed è *la pietra* di *paragone* del sapere

d'un professore. È vero che il sig. Mayan non ammette la voce di petto, della quale però parla sempre; ma allora, perchè parlare di passaggio? Decisamente, troppi metodi.

Quanto agli altri innumerevoli metodi, su per giù sono tutti eguali e solo differiscono nella maniera di presentare gli stessi esercizi, ecco tutto. Il vero metodo, il solo metodo *è il professore.* A lui spetta la scelta degli esercizi a seconda del bisogno degli allievi, ed egli deve al caso *saperne comporre espressamente* quando una voce, ribelle in qualche sua parte, si stenti a correggere con gli esercizi già conosciuti. È dunque la cosa più assurda, vedere dei sedicenti professori annunziare, che dànno lezione col metodo Lamperti, Marchesi, Delle Sedie ecc. Qualunque di questi metodi usato da un buon professore sarà eccellente, viceversa, non servirà a nulla.

Dar regole fisse *scientificamenle*, come pretendono gli autori dei metodi moderni a base fisiologica, è una assurdità madornale; questi pedanti confondono gli istrumenti a fiato con la voce umana. Ogni suonatore, aprendo lo stesso buco, produce lo stesso suono, mentre la voce alla quale il più piccolo movimento quasi insensibile dell'organo vocale produce una differenza notevole, come volete che vi dia lo stesso resultato nei tanti diversi individui? ed è fortuna che non sia così, altrimenti si otterrebbe la deplorevole conseguenza di avere una quantità di artisti *organetti*, tutti eguali. In tal modo non avremmo avuto certo i tenori Rubini, con la voce squillante; Donzelli, con la sua piena e maestosa; Mario, con voce chiara ed elegante; Tamberlik, col suo organo potente e drammatico; e le donne: Malibran, temprata in acciaio, e pure flessibilissima; Frezzolini, squillante ed espressiva; Alboni, rotonda potente e agilissima; Patti, vellutata, e al tempo stesso brillante; e così dicasi dei baritoni e bassi. Ronconi non rassomigliava a Coletti, come Lablache non aveva nulla a che fare con Everardi. Eppure sono questi pretesi scienziati della voce, che osano chiamare empirica la scuola pratica dei nostri passati grandi maestri! Ma gli empirici sono essi, che, come coloro che con tali o tali altre pillole, dichiarano di guarire tutti i mali, pretendono con le loro regole fisse d'insegnare il canto a tutti, anche se anti-musicali o senza voce. Ah! per carità! La manìa di analizzar tutto che ha invaso questa fine di secolo privo di fede e d'ideali, ha già prodotti assai funesti resultati, senza bisogno di aumentarli distruggendo anche le belle arti. Voi, che avete osato chiamar *l'amor materno* « una debolezza

muscolare » *il bacio* (orribile!) « il contatto di materie purulenti » rispettate almeno ciò che non comprendete. Le belle arti hanno bisogno di spazio, di aria, di libertà; non possono essere mummificate in qualche precetto scientifico, ed il cantante particolarmente, che come una bella farfalla porta con sè dopo breve vita le sue magnifiche antenne d'oro e di rubini, non può vivere che precisamente di tuttociò che voialtri vi ostinate a distruggere: la spontaneità, l'iniziativa, gli ideali, gli affetti, le passioni, l'amore.

Producete pittori superiori ai Raffaelli, Tiziani, Leonardo da Vinci; scultori più sommi di Michelangelo e Canova; compositori e cantanti superiori a quelli che dettero tanto lustro all'Italia fino ad un quarto di secolo fa, ed allora io mi inchinerò dinanzi all'evidenza; ma, finchè non farete che proclamarvi dottori *senza nulla produrre*, permettetemi di seguire e consigliar di seguire la scuola di canto di quei maestri *ignoranti*, secondo voi, ma che pur siete costretti ad ammirare vostro malgrado.

Quando io studiavo al Conservatorio di Napoli, vi era un bambino di 7 anni, un tal Nicosia di Catania; che oltre al suonare rimarchevolmente il violino, componeva pezzi per canto, e vi metteva l'accompagnamento di Pianoforte *senza un solo sbaglio di armonia*, non avendo affatto studiato composizione. Quando gli si domandava come mai ciò facesse, egli non sapeva rispondere che: *perchè è così*. La Patti, come la Nilson, a 8 anni cantavano ammirabilmente qualunque pezzo il più difficile; Mozart a 10 anni componeva musica magnifica. Che spieghino se possono i Dottori fisiologici, e analitici, questi fatti!... Mi si risponderà che essi sono fenomeni? No signori. Sono disposizioni naturali artistiche, che più o meno ogn'uno *deve avere* per dedicarsi alle belle arti, e chi non le ha, farebbe meglio a scegliere un'altra professione od un mestiere; così avremmo tanti spostati di meno, e non vi sarebbero professori di canto, non solo che fanno cantar male i loro allievi, ma che non si accorgono neppure *quando stuonano*, professori di pianoforte che passano con un'angelica ignoranza agli allievi loro, centinaia di note false, ed accompagnatori che ci gratificano di falsi accordi (1).

---

(1) *Les Dianes et les Venus* di Arsène Huwaye, pagina 16: « In questo bel secolo dove tutti si gettavano tanto giovani nella battaglia della

Se volessi prendermi la pena di confutare tutte le stranezze che si sono fatte strada nelle tante pubblicazioni d'ogni genere sulla scuola del canto in quest'ultimi anni, non mi basterebbero venti pagine di questo giornale. Mi limiterò quindl ad accennare alcune di esse lasciando il lettore giudice della stima che debba farsene.

In un opuscolo certo dottissimo se si deve giudicarlo dalle infinite citazioni che racchiude e dallo sfoggio di vocaboli scientifici, si dice a pagina 5 parlando dei maestri « i quali credono in buona fede che si debba praticare la respirazione *bucale* (non confondete con *bocale*, l'autore intende dir di petto) senza valutare i grandi inconvenienti che essa reca, e disconoscendo invece (non par credibile) gli enormi vantaggl della respirazione *nasale* ». E l'autore seguita su questo tono si che in altre sole sette linee si trovano i vocaboli *fonatrice*, *spirimetro*, *clavicolare*, *diaframmatica*, *fisiologica*, *risuonatori* (uff!!) tuttociò per persuadere, che cantando, si deve respirare *esclusivamente col naso*! Ora se questa respirazione è certamente utilissima per dare un riposo alla laringe quando vi è uno spazio di tempo sufficiente per chiudere la bocca, cosa indispensabile per respirare solamente col naso, cantando, la respirazione si succede con tanta rapidità, che il movimento di aprire e chiudere la bocca con tale frequenza riprodurrebbe l'effetto di un pesce boccheggiante fuori dell'acqua. Fatene la prova, e vedrete.

In un altro lavoro di un professore di canto in uno dei nostri, più grandi istituti musicali, dopo una lunga scientifica descrizione (al solito) della voce, si raccomanda all'allievo, *di studiare* il meccanismo di una fisarmonica, e di *imitarlo con la gola*, come il modo più pratico di rendersi conto del funzionamento dell'organo vocale Ed io, che nella mia ignoranza, avevo sempre creduto che erano gl'istrumenti che cercavano d'imitare la voce? Ma io son vecchio: — largo ai giovani!

In altro autore trovai questo grazioso indovinello: « Oggi per ritrovare le tradizioni dell'antica scuola (della quale il segreto precipuo era la sana impostazione) è dunque lo studio della *fisiologia*

---

vita, non si aspettava d'essere maggiore per lasciare la scuola. I grandi artisti del quindicesimo secolo, sono già allo studio all'età di 12 anni ».

Pag. 83: « L'opera di Tiziano potrebbe fare un Museo... a 10 anni, esso aveva la vocazione, il genio, una maniera tutta personale di dipingere ».

degli organi vocali, che quegli insigni maestri dell'antica scuola italiana col loro grande genio *intuivano...* ». Sarebbe come dire: Per imitare le sculture di Fidia, studiate la composizione del marmo!

C'è chi raccomanda la vocalizzazione con l'*I*, e l'*U* dichiarando essere queste le due migliori vocali per una buona emissione di voce! Precisamente le due vocali che tutti i compositori sfuggono il più possibile, e sulle quali non fanno che raramente eseguire una lunga frase, una nota tenuta o acuta, perchè *antieufoniche*, la prima non potendosi pronunciare che a bocca quasi chiusa, la seconda facendo *il becco*, e come ebbi già a dire nel mio primo articolo, il suono di queste due vocali hanno del nitrito del cavallo, e dell'ululato del lupo, specialmente nei passi di forza.

Ma fortunatamente non tutte le pubblicazioni sull'argomento sono come le sopra accennate, ed è col massimo piacere che ho letto l'opuscolo intitolato *L'odierna scuola di canto* del Maestro A. Guagni Benvenuti, perchè in esso sono descritti i più sani principi di questa povera scuola di canto oggi tanto bersagliata, e, meno qualche piccola divergenza con l'autore, che cercherò di spiegare, mi associo di tutto cuore a quanto esso insegna. Per esempio, è verisissimo che si commettono equivoci dannosissimi alle voci nelle loro classificazioni da professori incapaci, e che una voce di donna che stenterà al principio degli studi a prendere un *La* alto potrà essere soprano, mentre un'altra che arriverà al *Do* acuto, può non essere che mezzo-soprano; così dicasi di un uomo che dando con difficolta il *Sol* atto, sarà Tenore, mentre un altro potrà andare fino al *La* bemolle alto, non essendo che Baritono, etc. Non credo però che la difficoltà di questa classificazione sia così grande quanto sembra supporlo il sig. Guagni. Basta che il Professore sappia rendersi conto *esattamente* del passaggio dei registri delle voci, perchè l'equivoco sia quasi impossibile. Il signor Guagni, come molti altri, non ammette i tre registri, *petto*, *medio* e *testa*, mentre io, con Lablache, Duprez, Viardot, Garcia, Bordogni, Panofka, Marchesi, Lamperti, e tanti altri dei più noti professori di canto, non esclusi gli antichi Crescentini, Busti, Rubini, etc. credo che sia il miglior modo, per non dire il solo, di classificare la voce — ed ecco il perchè. Noi respiriamo in due maniere, con la bocca e col naso. Ora, il respiro della bocca essendo il più forte, all'escire viene a colpire immediatamente la laringe che si trova vicinissima ai polmoni, ed è necessario per le note basse, mentre che il respiro del naso più debole, ed al quale però è duopo che

partecipi in quantità più o meno forte il respiro dalla bocca (senza di che non si otterrebbe che un debolissimo suono chiamato comunemente falsetto) produce il registro acuto meno forte e metallico. E ciò è tanto vero, che tutte le voci prima di essere educate, specialmente quelle di donna, emettono con una facilità relativa tanto le note basse che le alte, mentre fra i due registri vi sono sempre cinque o sei note difficilissime a farsi eseguire, e qualche volta principalmente nei Contralti, perchè più potenti nelle note basse, questo distacco si manifesta con un assenza quasi totale di suono musicale. Tali note intermedie costituiscono appunto il registro chiamato giustamente *medio* che il buon professore deve saper formare con l'unione dei due registri, basso ed alto. Ho già detto, che qnesto studio è *le pietra di paragone* del sapere del maestro, perchè è appunto nel registro medio che più si canta ed ove più si pronunciano le parole; le note basse o alte essendo sempre usate dai buoni compositori eccezionalmente. Per cui una voce non bene educata nel registro medio, sarà sempre difettosa, e *facile ad esser perduta.* Differisco pure dal Sig. Guagni per la maniera di prendere il respiro. Egli sta per quello diaframmatico ed io invece per quella di petto; dissi già il perchè parlando del metodo della signora Marchesi, dunque è inutile il ripetermi. Meno queste piccole divergenze, accetto quanto il Sig. Guagni ha scritto sullo studio del canto e lo felicito d'averlo detto da maestro *pratico* astenendosi dal far pompa di erudizione scientifica, chiamando come suol dirsi il pane *pane*, e il vino *vino*, sola maniera di farsi ben comprendere dagli allievi.

Nel mio 1° articolo (2° N. di questo giornale) ho detto che Wagner fu la rovina del canto, e torno a dirlo. Immenso come compositore, padrone e innovatore dell'istrumentale, armonista squisito, non seppe mai cosa fosse la voce. Fu lui che le destinò nell'opera un lavoro improbo, superiore alle sue forze, tanto che i migliori cantanti si rifiutarono quasi sempre ad eseguire le opere sue e molti di quelli che vollero provarvisi, vi perdettero la voce. Fece ciò almeno, per dare al canto un posto eminente nell'opera? nò, perchè ne soppresse senza pietà tutta la virtuosità, diede un ostracismo completo a qualunque scala, arpeggio, trillo, gruppetto; tutto questo fu devoluto esclusivamente all'orchestra, alla quale venne sottoposto il povero cantante! Non essendovi più difficoltà da superare nella sua musica, ma solo necessità di potenti polmoni, lo studio del canto si ridusse alla potenzialità della

voce. Cessarono così i vecchi maestri di canto ormai resi inutili, cessarouo le forti e belle discipline della scuola di canto italiana ed i giovani maestri, ignari di ciò che fu quest'arte divina, crearono una quantità di mediocrità, le quali quando vogliono abbordare il vecchio repertorio sono incapaci di eseguirlo, e lo sacrificano. I giovani compositori, non sentendo più il genio nostro melodico, ritmico, e chiaro, vollero supplirvi con le astrusità, con le novità *coûte quì coûte* e così non abbiamo più *nè cantanti italiani, nè compositori, o,* almeno, *nè scuola di composizione italiana* (1).

Che adducono questi pretensiosi innovatori per loro difesa? *La verità drammatica.* Ah! la verità nelle belle arti non può essere *che relativa.* Il materialismo le uccide. Avanti tutto: è verità morire cantando? è verità una camera con tre pareti, ed un lato aperto al pubblico? è verità una quantità di persone cantanti la stessissima musica con le stesse parole? sono verità i soggetti fan-

---

(1) Ecco cosa stampava un giornale francese fin dal 1874.

Povera Arte Italiana! Fra i cantanti addetti al teatro Apollo di Roma pel carnevale 1874-75 ve n'ha nientemeno che tredici, i quali *sono stranieri* alla bella Italia! e ne' tredici bisogna contarne *sei* che occupano i primissimi posti, e che intascano i tre quinti della somma che l'impresa spende per tutta la compagnia... Questi artisti erano: la Stoltz, la Wiziak, la Sainz, Niccolini (Nicolas) Lefranc, a Castelmary!

Nel numero unico: *Charitas* pubblicato il 1° novembre 1897 in Ascoli Piceno a beneficio degli inondati della provincia, in un mio articolo intitolato: I compositori lirici ed il canto in Italia, dicevo: « La scuola moderna, imbizzarrita dal progresso dell'istrumentazione e dal modo esuberante di armonizzazione, ha rilegato il cantante ad una parte di un tutto insieme, e spesso meno importante dell'istrumentale e dell'armonia! falso sistema, che, seguitando, distruggerà certamente l'opera, almeno in Italia. Più di 70 opere nuove di giovani compositori sono state rappresentate nei nostri teatri durante l'anno che sta per finire. Quante ne sopravvivono? quante se ne rappresentano all'estero? I cantanti, che non hanno più bisogno di lungo studio per cantare queste moderne musiche, cosa sono più, se non mediocrità? E quale è il risultato? Nei grandi teatri di Europa, a Parigi, Londra, Pietroburgo, Madrid, ecc. su dieci cantanti primari che ne formano le compagnie, uno, o due al più sono italiani, gli altri stranieri. Quanto alle opere, meno il vecchio repertorio e la Cavalleria rusticana del Mascagni, le altre moderne sono francesi o tedesche, ossia, tutto all'opposto di quello che era prima ». E tale disdoro per l'Italia ho avuto il dolore di doverlo constatare anche nella mia lunga dimora in New-York.

tastici delle opere di Wagner dei quali egli, più di qualunque altro compositore, ha usato e abusato?

Si, esiste una verità nella musica lirica, e questa verità è precisamente quella inerente *alla voce umana*, ragione d'essere dell'opera, la quale voce con tutte le sue bellezze e immense risorse sa esprimere qualunque umano sentimento. Non è dunque privando il cantante di queste doti divine che si otterrà la verità drammatica, ma sapendosene servire. Manca forse di espressione il « *ah non tremare o perfido* » di Norma, perchè pieno di virtuosità? Come si sarebbe potuto esprimere meglio uno straziante singhiozzo di quello che l'ha fatto Mayerbeer con la scala cromatica dal *do* acuto al *do* basso nel famoso duetto di Valentina e Raul negli Ugonotti? che di più fiero del duetto fra Otello e Iago nell'Otello di Rossini alle parole « *l'ira d'avverso fato* » benchè pieno di difficoltà d'esecuzione? ove più gioia, più allegria che nel « *ah non giunge uman pensiero* » della Sonnambola, che di più poetico del « *caro nome* » di Gilda nel Rigoletto? Ma non terminerei mai se volessi citare esempi per confutare la teoria moderna, che la virtuosità nel canto noccia alle verità drammatica. La sola verità, l'unica verità è questa: che non si conosce più la voce umana, nè il suo valore intrinseco, e che, nell'ignoranza di tuttociò si sopprimono le sue immense risorse perchè non si sa più servirsene; e questo lo dobbiamo a Wagner, al quale con meno talento di lui, più o meno, tutti i moderni compositori italiani fanno da scimia.

I pittori, sopra una tela liscia, con la potenza del loro pennello vi danno l'illusione della verità, gli scultori, ancora più sorprendenti, ottengono lo stesso effetto col loro scalpello lavorando un pezzo di marmo. Che direste se il pittore mettesse dei pacchetti di cotone dietro la tela, onde far risaltare le protuberanze delle figure dipinte? o se lo scultore dipingesse gli occhi, e le labbra alla sua statua col pretesto di verità? Ebbene, questo è quello che fate o moderni compositori lirici, quando volete *far parlare*, invece di *far cantare* il cantante.

Lessi in uno dei più importanti giornali di Roma, quando la scorsa stagione si dette il Lohengrin al Costanzi, che il pubblico accorrendo in folla ad udirlo, dimostrava l'immenso progresso che il popolo di Roma aveva fatto nell'educazione musicale! Il pubblico... le masse... ma esse sono sempre quello che chi ha missione di educarle le fa. Altro che musica! La cavalleresca Spagna,

non sa estirpare dai suoi usi il barbaro divertimento della corsa di tori, e nelle città del mezzogiorno della civile Francia se ne impossessano. Corrono in Inghilterra ed in America col più grande entusiasmo, eludendo le leggi de' loro governi, a vedere i loro simili, cavarsi gli occhi, e qualche volta uccidersi col pugilato, ed ognuno sa come nel 1793 a Parigi, si facesse tanto più festa quanto più cadevono teste sotto la mannaia col famoso *ça irà.* E che perciò? sono forse queste prove di progresso? Ma ritornando al soggetto piú modesto che mi occupa, sostengo che il pubblico *musicalmente* era *più educato* quando correva ad udire la Norma, con una miserabile decorazione di una foresta e di una grotta; un Barbiere, con una camera, per tutta messa in scena; un Guglielmo Tell, con delle montagne ed un salone, precisamente perchè vi andava *esclusivamente per la musica,* e tanto era intelligente, e sapeva apprezzare i minimi dettagli della bravura degli artisti, che in una stessa sera il medesimo cantante veniva in un punto dell'opera franeticamente applaudito, e in altro fischiato a seconda del bene o male che cantava. Spogliate oggi della parte *féerie* le opere moderne, togliete loro gli effetti di sentuose decorazioni, di luce elettrica, di vistosi costumi di cavalli *che cantano terzetti con gli artisti,* di serpenti, cigni, ed altro, e ditemi se il pubblico correrebbe più in folla in prova della sua educazione musicale. Nò, questa soddisfazione è ancora riserbata, malgrado tutto, alla vecchia Lucia, alla Norma, ai Puritani al Rigoletto, al Barbiere, e simili, quando qualche valente cantante (oggi raro assai) permette di gustare le bellezze di queste opere che si fanno con le loro prodigalità veramente derivate dal genio, perdonare i pochi difetti . È, che il pubblico, malgrado tutto, ha l'istinto del bello e del buono e se il canto oggi è tanto in decadenza in Italia, la colpa non è sua ma, di quelli che l'hanno ridotto a questo misero stato.

Vi è speranza per un risorgimento? io credo di si. Basterebbe un *genio,* ma un vero genio di compositore lirico, che intuisse come i nostri magni compositori passati, *le eminenti qualità* della voce umana, le sue immense risorse, e sopratutto che avesse la persuasione che il cantante nell'opera deve essere *il perno* dell'edifizio. Come un quadro, se non ha valore intrinseco, non lo acquisterà da una cornice anche bellissima, ma se ha merito, dalla bella cornice avrà maggior risalto, così un'opera ove l'ispirazione del compositore, riprodotta dal *canto* dalla *parola,* dall'*azione* del

cantante, che nell'insieme formano *il quadro* guadagnerà con una bella cornice che sarà l'orchestra e tutti gli altri accessori, ma questi non potranno mai farla divenire buona se non lo è. Quando i compositori tornassero a scrivere delle difficoltà per i cantanti, i maestri si formerebbero di nuovo come si formarono pel passato obbligati a far studiare *seriamente* i loro allievi onde metterli al caso d'interpretare quei compositori, e la scuola del canto risorgerebbe.

Ma come?! si portano al cielo gli istrumentisti di ogni classe per la loro virtuosità... si mettono nell'orchestrazione le più grandi difficoltà, e la voce umana, madre e origine di tutti gli istrumenti, sarà la sola condannata all'impotenza? Basterà credo, solamente posare questo quesito, perchè si condanni la falsa base sulla quale riposa da noi la composizione lirica moderna.

Conclusione. — Mi accorgo, che dopo aver condannato la mania di tanto scrivere in questi ultimi tempi in Italia sull'arte del canto, io sono stato trascinato, mio malgrado, a commettere lo stesso peccato. È questa una eccezione nella mia lunga carriera artistica nella quale mai ho cercato di far noto me stesso che con l'esercizio della mia professione alla quale debbo non pochè soddisfazioni. Spero però che il lettore me lo perdonerà, perchè all'opposto di quasi tutti gli altri *non ho* imposto nulla del mio, ma ho cercato meglio che ho potuto, di rammentare i sani principi della nostra arte lirica che tanto onorò il nome Italiano e di esporre le ragioni della sua grandezza e le cause della sua decadenza.

Ai fautori della fisiologia *quand même*, come base del ripristinamento della scuola del canto, dirò che è questione d'intenderci: Se per studio della fisiologia essi vogliono dire che il maestro debba conoscere le funzioni che ne' suoi mille dettagli esercita l'organo vocale sulla voce, nessun potrà dissentire con loro, questa è anche la mia fisiologia, e credo averlo ripetuto più volte in questi articoli, ma questa non è la fisiologia da loro patrocinata. Essi credono che dicendo all'allievo *qual funzionamento produca le cartilagini sulla laringe, l'apertura o la chiusura della glottide per la fonazione, le figure che assumono le corde vocali secondo la loro tensione, il come agisce il velo del palato nei diversi registri, l'azione dell'epiglottide* etc. fanno de' buoni allievi. Io credo invece che tutto questo bagaglio scientifico li stordisce *senza alcuna utilità* e preferisco (come facevano i buoni antichi maestri) parlar loro di *gola, laringe, tonsille, lingua, gole, bocca, labbra*, etc., organi

che ognuna conosce per la pratica dell'uso naturale il quale uso non ha *nulla di fisso* come la scienza fisiologica che poi è spesso in opposizione con i fatti, ed il maestro che difetta di pratica e di quella *naturale intuizione* tanto necessaria per essere buon professore di canto, potrà conoscere a fondo la fisiologia, l'anatomia, fare l'analisi dell'organo vocale, senza essere capace di produrre un solo allievo (1).

Questi organi vocali; agiscono **naturalmente** per stimolo *della volontà* nel cantare, come agiscono le gambe per camminare, gli occhi per vedere, la bocca per mangiare etc... ed a meno che non si pretenda che, ad ogni movimento che facciamo sia necessaria la fisiologia, non v'è ragione di fare un'eccezione per la voce.

Avrò persuaso qualcuno? ne dubito. Viviamo in un'epoca troppo di *bottega*, perchè le questioni artistiche sieno comprese. Chi comporrebbe ora delle opere per qualche centinaio di lire come fecero Rossini, Donizetti, Bellini, ecc. Qual cantante appena ottenuto qualche successo non sogna milioni? quale la critica d'arte che non sia interessata? ed intanto il pubblico guastato da tutto e da tutti, e

---

(1) *Congresso Musicale di Napoli 1864 Presidente M. Mercadante. Sezione Quinta. Canto.* « In fatto di studio *Vocale*, nè pel *Meccanismo*, nè pel *metodo* possono dettarsi norme *assolute fisse, inalterabili* od *applicabili generalmente*, però che tutto è affidato alla valentia, alla *esperienza*, ed alla profonda **perizia del maestro** nel trattare l'organo vocale ».

Duprez — *L'Arte del Canto*: — « Sarebbe affatto fuori di luogo e forse tedioso in un trattato di questa sorte il dare una definizione *scientifica*, e *fisica* della *laringe*, della *trachea*, dei *polmoni* etc. In quella stessa guisa che un poeta non ha necessità di conoscere la *fisiologia del cervello* per fare dei versi, così del pari *è inutile* l'anatomia degli organi vocali per cantare! » — Ed io vi aggiungerò, che neppure è necessario per una ballerina di conoscere la fisiologia dei muscoli delle gambe per ben ballare, nè per un violinista quella delle braccia, e delle mani per ben suonare etc. etc.

Stephen de la Madelaine. — *Trattato di Canto*: — « Una cosa che potrà sembrare bizarra a tutta prima e che non pertanto è reale e semplicissima, è che ancora *non si potè* venire in chiaro *sui misteri del funzionamento dell'apparecchio vocale*, e che non si hanno che dei dati molto incompleti sul meccanismo della voce propriamente detta. Senza dubbio, la causa principale dell'insufficenza di lumi nella scienza su questo punto, sta nella natura stessa degli organi che concorrono alla fonica ».

divenuto come il fumatore dei pessimi zigari della nostra regìa che non sa più gustare *un puro avana*, o come il bevitore di alcoolici che disprezza una buona bottiglia di *Bordeaux*.

Non voglio però terminare senza ripetere una gran verità dettami da Rossini, del quale ebbi la fortuna di essere discepolo ed amico. Passeggiando un giorno con lui sui *Bulevart des Italiens* a Parigi gli dissi: Che peccato che il gusto della musica cambi a seconda delle epoche, o non sia stabile come quello della pittura, della scultura, e della poesia, ed egli mi rispose: « si, la musica cambia, però nell'apparenza, non nella sostanza, e questa sarà sempre: l'inspirazione spontanea, la chiarezza, il ritmo e la melodia.

BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62675 0